

# 영상번역의 ‘혼종적 번역가’(hybrid translator)로서의 연출가 — 더빙번역을 중심으로\*

최 수 연  
(숙명여대)

## 1. 서론

### 1.1 연구 목적

텍스트라는 개념은 오랜 세월동안 인류에게 고전적 지식 정보의 보고였던 활자 텍스트에 국한되어 왔다. 그러나 텍스트의 범주는 점차 시각 텍스트와 영상 텍스트로 확대되고, 현대사회에서는 영상 텍스트가 활자 텍스트에 버금가는 영향력을 끼치고 있다. 이미지, 대사, 소리 등 다양한 요소로 구성된 영상 텍스트는 극장, TV, DVD, 인터넷을 통한 영상물과 게임 등 그 종류도 다양해지고 있으며, 점점 현대 산업의 큰 부분을 차지하고 있다). 그리고 이 덕분에 사회와

\* 본 연구는 2011학년도 학위 논문을 바탕으로 확장한 연구임을 밝힌다.

- 1) 영화진흥위원회의 영화산업통계에 집계된 최근 전국 매출액은 2008년 9580억 원, 2009년 1조 79억 원, 2010년 1조 150억 원, 2011년 1조 2,362억 원, 2012년 1조

다양한 분야의 학계에서 영상에 대한 관심과 중요성이 높아지고, 번역학에서도 영상번역이 중요한 한 분야로 연구되기 시작하고 있다. 특히, 2000년대 이후, 전세계적으로 번역학 분야에서 영상번역에 대한 연구는 비약적으로 증가해왔고, 지속적인 영상 관련 기술의 발달과 상업성의 증대에 따라 앞으로 더 다양한 관점에서 영상번역에 대한 연구가 필요하다.

영상 텍스트의 시각적 이미지, 청각적 대사와 음악 등은 활자 텍스트를 이루는 활자와는 여러 가지로 다른 특성을 지니고 있다. 따라서 이런 특성을 지닌 영상 텍스트의 번역 역시 활자 텍스트의 번역과는 다른 과정을 거칠 것이다. 이런 차이는 활자 텍스트가 주를 이루는 출판번역의 편집자나 기술번역의 클라이언트의 역할과 영상 텍스트가 주를 이루는 영상번역에서 연출가의 역할에서도 뚜렷하게 드러난다. 따라서 본 논문에서는 이런 영상 텍스트의 번역 과정 중 더빙번역을 중심으로 그 과정에서 발생하는 현상들을 살펴봄으로써, 영상번역에서 연출가가 어떤 역할을 하는지 알아보려 한다.

## 1.2 영상번역에 대한 선행연구의 동향과 한계점

2000년대 초부터 2014년까지 ‘영상번역’(audiovisual/screen/film translation), ‘더빙번역’(dubbing), ‘자막번역’(subtitle/subtitling)이라는 키워드를 가지고 찾은 영상번역에 대한 국내·외 논문의 연구동향은 연구범위의 측면에서 두 가지 공통점과 한 가지 차이점으로 정리할 수 있다. 첫 번째 공통점은 국내·외의 영상번역에 관한 연구는 대다수가 자막번역에 국한된다는 점이다. 장민호(2004), 강지혜(2006a/2006b), 박윤철(2007, 2009), 정인희(2006), 최소영(2007), 류현주(2008), 조재범(2009), 김순영과 정희정(2010), 오미형(2010) 등 많은 국내 연구는 물론이고, 프레드릭 쇼메(Fredric Chaume 2004), 아그니에스자카 스자코우스카(Agnieszka Szarkowska 2005), 엘리사 아멜리노(Elisa Armellino 2008), 치엔

---

4,551억 원, 2013년 1조 880억 원, 2014년 상반기 7,418억 원으로 꾸준히 증가하고 있다. 이와 더불어 영화진흥위원회는 「2009년 영화 부가시장 현황」을 통해 영화의 수익성을 단순히 극장 개봉 영화의 매출액을 넘어서 IPTV, VOD(Video on Demand: 주문형 비디오) 다운로드 및 스트리밍, VHS, DVD 등 부가가치 시장의 매출액까지 포함하는 것으로 보기 시작해 영상 산업의 상업성의 영향력은 더욱 증가하고 있다고 할 수 있다.

샤오창(Qian Shaochang 2004), 장 춘바이(Zhang Chunbai 2004), 하나다 마리코(Hanada Mariko 2009) 등 2000년대 초까지 많은 국외 연구 역시 대상이 대부분 자막번역에 집중되어 있다.

물론 박미정(2007) 등 일부 국내 학자들이나, 에이든 오코넬(Eithne O'Connell 2003), 크리스틴 헤이스(Christine Heiss 2004), 마리오 파오리넬리(Mario Paolinelli 2004), 조 페티뜨(Zoë Pettit 2004), 에이드리안 푸엔테스 루케(Adrián Fuentes Luque 2003) 등 일부 국외 학자들이 자막과 더빙에 관해 동시에 연구했다. 그러나 이 연구들도 자막번역에 대한 이론적 내용이나 선행 연구에 대한 분석은 상세하지만 더빙번역에 대한 분석은 상대적으로 부족한 편이다. 물론 칼라 메뢰(Carla Mereu 2012), 아이린 란자토(Irene Ranzato 2012), 세레넬라 자노티(Serenella Zanotti 2012) 등 더빙번역을 중심으로 연구한 학자들도 조금씩 늘어나고 있는 있다. 그러나 번역학 연구 전반에서 자막번역과 더빙번역이 차지하는 비율을 본다면 여전히 차이는 존재한다. 이런 특징은 자막번역과 더빙번역 관련 저서의 출간에서도 찾을 수 있다. 조지 디아즈 신타스와 엘라인 리마엘(Jorge Díaz Cintas and Aline Remael)의 자막번역에 관한 저서인 *Audiovisual Translation: Subtitling*이 2007년 출간된 반면, 프레드릭 쇼메(Fredric Chaume)의 더빙번역에 관한 저서인 *Audiovisual Translation: Dubbing*이 2012년에야 출간된 점 역시 더빙번역에 대한 연구가 자막번역에 대한 연구보다 항상 한 걸음 뒤쳐져 있다는 사실을 보여준다.

이는 자막번역과 더빙번역의 특성 때문이라 볼 수 있다. 특히 더빙번역의 경우 번역대본은 물론 방영되는 더빙대사 역시 구하기 어렵기 때문에, 상대적으로 분석 텍스트를 구하고 분석하기가 용이한 자막번역이 영상번역 연구의 많은 부분을 차지한다. 이런 더빙번역의 특성 때문에 다양한 영상번역에 관한 연구 중 자막번역과 더빙번역을 고르게 포함하는 포괄적인 의미에서 영상번역의 과정 및 현상에 대한 연구는 국내·외 모두 아직 부족하다.

국내·외 논문의 두 번째 공통적 특징은 영상번역의 연구 대상이 영상번역가에 국한되어 있다는 점이다. 번역학 연구의 초점이 텍스트에서 번역가로 이동하고 있는 상황에서 국내·외 논문의 연구 대상이 번역가에 집중되는 것은 자연스러운 일이다. 그러나 영상번역의 경우, 출판번역이나 기술번역 등 텍스트번역에 비해 외부적 요소가 관여하는 부분이 많다. 그럼에도 불구하고, 현재 번

역학에서 더빙번역 과정에 참여하는 번역가 이외의 요소(연출가나 방송사)에 대한 연구가 많이 부족한 편이다. 물론 그런 연구가 전혀 없는 것은 아니다. 오코넬(2003)이 번역가, 연출가, 엔지니어, 편집자 등 출발어 영상을 도착어 영상으로 바꾸는 데까지 참여하는 모든 사람들을 ‘더버’(dubber)라고 칭했고, 파오리넬리(2004)는 스튜디오, 연출가, 작가, 더빙 연출가 등을 ‘영화 산업의 참여자’라 칭하며 이들의 존재와 역할에 대해 언급하고 있다. 하지만 위에 언급한 연구를 포함해 다른 많은 연구에서 번역가의 번역 활동 외의 과정에서 활동하는 참여자들에 대한 언급은 존재했지만, 그에 대한 구체적인 연구는 드물다. 이런 영상번역의 연구 현실은 1990년대에 들어 번역학에서 ‘문화적 전환’(cultural turn)이 일어나면서, 다른 번역학 연구 분야들의 주제가 순수 언어학적 측면에서 사회·문화적 측면으로 전환되는 것에 비해 영상번역에서는 여전히 현장에서의 연구가 부족하다는 반증이다.

그리고 국내·외 연구의 차이점은 국내에서는 출발어 텍스트와 도착어 텍스트 간에 발생하는 차이점에 대한 텍스트 중심의 연구가 주를 이루는 반면, 국외에서는 비록 자막번역 중심의 번역 결과물에 관한 연구일지라도, 그 연구 범위가 영상번역의 사회·문화적인 현상으로 확대된다는 점이다. 이는 국내 연구는 여전히 단어나 문장 차원의 어휘적 측면에서 이루어지는 반면, 국외 연구는 문화적 의사소통으로 흐름이 변하고 있는 점을 반영하고 있다고 볼 수 있다. 반드시 어휘적, 텍스트적 연구가 하위차원의 연구이고 문화적 연구가 고차원적 연구는 아니지만, 국내 연구 역시 어휘적 연구와 사회·문화적 연구가 모두 활발히 이루어져 다양한 관점에서 분석이 이루어진다면 좀 더 균형 잡힌 연구가 될 것이다. 따라서 앞으로는 영상번역의 균형 있는 연구를 위해 국내에서도 영상번역에 관한 다양한 주제의 연구가 늘어날 필요가 있다.

이렇게 기존의 국내 영상번역 연구가 자막번역과 영상번역가에 국한되어 있기 때문에, 본 연구에서는 더빙번역을 중심으로 영상번역가와 연출가 사이에서 진행되는 또 다른 번역의 특성에 초점을 맞추고자 한다. 그러나 현재 국내에서 더빙번역에 대한 텍스트 분석이나 영상번역의 연출가에 대한 연구가 전무한 상황에서 곧바로 사회·문화적 연구를 시작하기는 매우 어렵다. 따라서 본 연구에서는 향후 영상번역의 사회·문화적 연구를 위해 더빙번역 과정에서 연출가에 의해 발생하는 번역을 텍스트 중심으로 분석하고, 이런 수정 과정 역시 일종의

‘번역’이라 볼 수 있음을 보여 주려한다.

## 2. 혼종적 번역가(hybrid translator)

필자는 영상번역의 과정에서 연출가가 단순히 연출가라는 하나의 역할만을 하는 것이 아니라, 연출가와 일종의 번역가로서의 역할을 동시에 하고 있다고 생각한다. 따라서 본 연구에서는 이런 복합적인 역할을 하는 영상번역의 연출가를 ‘혼종적 번역가(hybrid translator)’라고 지칭하려 한다.

최근의 문화적 세계화 속에서 우리는 ‘하이브리드’(hybrid)라는 단어를 쉽게 들을 수 있다. 이는 사회, 경제, 문화, 과학 등 다양한 분야에서 다양한 의미로 사용된다. 이 ‘잡종’ 혹은 ‘혼종’을 뜻하는 ‘하이브리드’란 개념은 생물학에서 출발해, 19세기까지도 대부분 생물학 분야에서 사용되었고, 과거 오랫동안 동물이나 식물 간의 이종교배 결과물에 대한 표현으로 비하 혹은 부정적인 의미를 내포한 채 사용되어 왔다. 그러나 최근 생물학 분야를 넘어 화학, 정보이론, 수학, 물리학 등 다양한 분야에서 사용되는 혼종성의 공통적인 특징은 “더 높은 속도”와 “다양한 기능성”(김화임 2008: 131)을 전제로 한다.

문학 이론가는 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)은 언어, 문화 지식의 변형과정을 표현하기 위해 혼종성 개념을 고안했다. 이후 1990년대 중반 이후 바흐친이 언급한 혼종성에 대한 연구가 본격적으로 시작되었다. 특히, 에드워드 사이드(Edward W. Said)의 『오리엔탈리즘』(*Orientalism*)에 의해 불붙은 포스트 식민주의 문화이론과 밀접한 연관을 가진다. 포스트 식민주의 이론가이자 혼종성이란 개념을 언급한 대표적 학자인 호미 바바(Homi K. Bhabha)는 문화들 간의 횡단과 혼종이 이루어지는 경계공간을 문화연구의 주된 관심사로 삼았다. 바바는 혼종성이란 개념을 『국가와 서술』(*Nation and Narration*)이라는 편지에서 소개하고, 『문화의 위치』(*Location of Culture*)라는 책에서 발전시켰다. 이 과정에서 바바는 이전까지 혼종성의 개념에 깊이 각인되어 있던 인종적인 함축을 벗겨내고, 포스트 식민문학 속에서 제국주의 담론을 전복시키고 재전유하는 힘을 발견해 이를 중심으로 혼종성의 개념을 발전시켰다. 포스트 식민주의 문화 이론의 틀로 번역에 관심을 가진 호미 바바 외에도 다른 포스트 식민주의 학자들

의 담론에서도 혼종성에 관한 논의들은 이루어졌다. 그리고 포스트 식민주의 하에서는 대부분 혼성(mixture)이 정체성과 문화에 미치는 결과들에 집중하는 문학 작품과 이론이 주를 이루었다. 이처럼 바바를 비롯한 포스트 식민주의 담론에서는 이 용어가 가지는 ‘전복적’(subversive) 의미가 일종의 해방적 잠재력으로 받아들여졌다. 그렇게 이전까지는 주로 인문학과 문화연구에서 사용되던 ‘혼종성’이라는 개념은 이후 등의 학자들에 의해 번역학과도 접목되었다.

이처럼 혼종성은 동식물의 잡종을 의미하는 일반적인 사용에서 호미 바바를 비롯한 포스트 식민주의자들이 관심을 둔 이산적(diasporic)이고 식민주의적 맥락을 넘어서, 점차 더 넓고 다양하게 이해되고 있다. 특히, 오늘날 많은 연구자들은 혼종성을 세계화와 초국가적인 문화 흐름에 의해 생겨난 다양한 요소들의 혼합 과정과 그 산물로 발생한 새로운 문화 현상과 정체성을 설명하기 위한 개념으로 사용하고 있다.

본 연구에서는 이런 혼종성의 개념을 사전적, 어휘적인 의미와 함께 이전의 다양한 학술적 연구에서 사용하였던 개념을 더욱 확장한 이중적 의미로서 영상 번역에 적용하였다. 첫째, 본 연구에서 혼종성이란 이중적 요소의 혼합체 혹은 경계에 존재하는 것이 가지는 잡종성이라는 일반적인 의미이다. 보통 ‘하이브리드’란 동물과 식물의 잡종(cross-breed)이나, 두 경계선 사이에(in between)있는 것을 지칭한다. 이는 마치 바바가 주장한 ‘제 3의 영역’(Third Space) 또는 ‘사이 공간’(in-between)에 존재해 새로운 정체성 즉, ‘혼종적 정체성’을 갖는 것이다. 본 연구에서는 영상번역의 연출가가 연출가의 역할과 함께 일종의 번역가의 역할까지 함께 하고 있다고 보고 있다. 따라서 영상번역의 연출가는 경계에서 두 가지 역할을 수행하고 있기 때문에, 일종의 ‘혼종체’(hybrid)라고 할 수 있다.

둘째, 본 연구에서 혼종성이란 기존 완성된 체제에 대한 전복적이고 저항적인 성질도 포함한다. 영상번역의 연출가의 역할에 포스트 식민주의학자들이 관심을 가졌던 전복적이고 저항적인 특성이 존재한다는 것이 자연스럽지 않게 보일 수도 있다. 그러나 영상번역의 연출가는 영상번역 시 완성된 대본에 대해, 그리고 그 대본을 번역한 번역가에 대해 이전 문화연구에서 사용되었던 전복적인 성향을 보이고 있다. 출판번역의 편집자와 영상번역의 연출가 그리고 희곡번역의 연출가의 역할은 유사하지만, 분명히 같지는 않다. 그 셋의 역할을 하나

의 연속선상에 배치한다면, 한쪽 끝에 출판번역의 편집자가 있고 다른 한쪽 끝에 희곡번역의 연출가가 있다고 할 수 있다. 그리고 영상번역의 연출가는 그 중간쯤에 위치해 있다고 볼 수 있다.

이는 편집자는 번역하는 언어를 알고, 번역가의 번역본을 원형을 알 수 없도록 수정하더라도 이는 어디까지나 번역가의 번역물을 교정하고 교열하는 입장이지 절대 번역가로서 인정하거나 인정받고 싶어 하지 않는다. 반면, 희곡의 연출가는 번역에 필요한 언어를 잘 모르더라도 연출하는 것은 물론이고, 심지어 번역가 없이도 번역까지 해서 상연을 할 수 있는 지위를 가진다. 이는 작품의 완성에 번역가가 중심에 있는 출판번역과 연출가가 중심에 있는 희곡번역의 입장을 잘 보여주고 있다. 그리고 영상번역의 번역가는 바로 이 중간에 위치한다. 바로 여기서 영상번역의 연출가가 번역가의 대본과 번역가의 작가성에 대해 전복적 성향을 보이고 있다. 영상번역의 번역가는 번역물에 대해 출판번역의 번역가만큼이나 자신의 대본을 완성했다는 작가성이 존재한다. 즉, 희곡번역의 번역가처럼 연출가가 자신의 대본의 많은 부분을 수정해서 완성 시켜주길 바라지는 않는다. 그리고 자신의 대본이 많이 수정된다는 점에 대해 상당히 안타깝고 부끄럽게 여긴다. 그럼에도 불구하고 영상번역의 연출가는 많은 단계에서 끊임없이 대본을 수정하고, 이는 대본을 완성한 번역가의 작가성을 넘어서 더욱 완성된 작품을 만들려는 시도이다. 그러나 이런 영상번역의 특성이 출판번역과 다른 점은 영상번역의 번역가는 출판번역의 번역가와 달리 연출가가 자신의 대본을 전혀 수정하지 않을 것이라고 기대하거나, 연출가의 수정 사항을 자신이 확인해야 한다고 생각하지 않는다.

즉, 필자가 본 연구에서 영상번역의 연출가를 ‘혼종적 번역가’(hybrid translator)라고 지칭하고자 할 때, ‘혼종성’(hybridity)란 의미는 두 가지 개념을 담고 있다. 첫째, 출판번역의 편집자와 희곡번역의 연출가의 중간적 위치로서 연출가의 역할과 번역가의 역할이 혼재하는 영상번역의 연출가의 이중적, 경계적 위치와 잡종적 역할을 의미한다. 둘째, 과거 포스트 식민주의에서 사용했던 전복적 의미의 연장선상에서 영상번역 시 번역가의 완성된 번역 대본에서 나타나는 작가성을 미약하게나마 전복하려는 연출가의 태도를 의미한다.

### 3. 영상번역과 연출가

#### 3.1 영상번역의 환경

우리가 일반적으로 텍스트라 칭하는 활자 텍스트를 일명 ‘닫힌 텍스트’(closed text)라 부른다면, 본 연구에서 다루는 영상 텍스트는 ‘열린 텍스트’(open text)라 할 수 있다. 열린 텍스트란 활자만으로 완성되는 텍스트가 아닌, 활자 이외에 작품을 구성하는 다양한 요인을 지니고 있기 때문에 그런 다양한 요인들이 모두 모여야 완성되는 텍스트를 의미한다. ‘열린 텍스트’라는 말은 움베르토 에코(Umberto Eco 2006)의 ‘열린 작품’(open work)이라는 개념에서 나왔다. 에코는 ‘열림’이라는 개념을 다음과 같이 설명한다.

현대 예술가들이 ‘열림’이라는 요소를 예술적 해석 과정의 필수적인 요소로 수용하는 대신 창작 과정의 적극적인 요소로 포섭하여 최대한 활용하고, 이리하여 작품은 가능한 한 최대한 ‘열려 있게’ 되는 것이다. (2006: 47)

이런 관점에서 무용, 연극, 뮤지컬과 오페라 등 다양한 공연 예술과 영화나 드라마 등 영상 텍스트 역시 열린 텍스트로 이해할 수 있다. 닫힌 텍스트와 열린 텍스트의 가장 대표적 차이점은 연극, 영화 등으로 대표되는 열린 텍스트에서는 활자로 된 대본은 하나의 완성된 텍스트로서 존재하지 않는다는 점이다. 연극, 무용, 음악회와 같은 공연 예술에서도 항상 대본이 존재하지만 그 대본이 출판물과 같은 ‘완성성’을 지니고 있지 않다. 즉, 시나 소설과 같은 닫힌 텍스트 처럼 텍스트 자체로 완성되는 것이 아니라, 대본의 완성은 실현 가능성에 달려 있다. 따라서 공연 예술과 같은 열린 텍스트에서 번역이란 출발어 대본으로 상연된 공연이 도착어로 번역된 대본으로 공연되었을 때야 비로소 완성된다.

그러나 열린 텍스트의 일종인 영상 텍스트의 번역은 같은 열린 텍스트인 공연의 번역과는 또 다르다. 공연은 도착어 텍스트로 대본을 번역한 후, 그에 맞춰 공연을 함으로써 공연예술번역이 완성되지만, 영상 텍스트는 출발어와 도착어 모두에서 공통적으로 사용되는 고정된 영상을 바탕으로 그에 맞는 대사를 번역해야 영상번역이 완성된다. 따라서 공연예술번역과 영상번역은 모두 두 가지 이상의 요소로 이루어진 열린 텍스트임은 분명하지만, 그 ‘열림’에는 차이가

있다. 즉, 공연예술번역은 활자 텍스트에 맞춰 공연을 수정할 수도 있지만, 영상번역은 영상 텍스트에 맞춰 대사를 수정해야 한다. 영상번역에서 출발어 영상은 고정되어있기 때문에, 영상을 편집하거나 대사를 수정할 수밖에 없기 때문이다. 필리스 재틀린(Phyllis Zatlin) 역시 “무대극 번역가와와는 달리 더빙번역가는 도착어에서 대사를 자연스럽게 만들기 위해 텍스트를 재조정할 자유를 누리지 못한다. 대신 그들은 영화의 고정된 이미지를 따라가야 한다”(2005: 128)고 말하며 공연예술번역과 영상번역의 차이점에 대해 지적했다.

이처럼 공연예술번역과 영상번역은 중심이 되는 텍스트(공연예술번역의 대본과 영상번역의 영상)와 열려 있는 부분(공연예술번역의 공연과 영상번역의 대본)이 다르기 때문에 동일한 ‘열림’은 아니지만, 변형 가능한 ‘열림성’은 동일하다고 볼 수 있다. 또한 영상이 고정되어 있어 영상에 맞추어 대사를 번역해야 한다는 영상번역의 특성은 도착어 텍스트로의 번역 과정에서의 수정 여지를 더욱 크게 남겨둔다.

자막번역은 등장인물의 대사에 따라 화면에 적절한 길이의 대사를 적절한 시간 동안 노출해야 하고, 더빙번역은 등장인물의 입모양에 맞는 대사를 녹음해야 한다. 이런 영상번역의 특징 때문에 발생하는 수정은 앙드레 르페브르(André Lefevre 1992)가 주장한 출판번역에서 발생하는 이데올로기적 목적에 의한 인위적인 수정이 아닌, 영상번역의 과정에서 발생하는 자연스러운 장르적 특성이다. 그리고 이런 장르적 특성에 의한 영상번역의 수정은 영상 텍스트의 완결성을 추구하는 과정으로 연출가, 방송사 등 번역가 이외의 요소의 개입 역시 작품의 완성이 되는 과정으로 확장된 의미에서 번역이라 할 수 있다.

특히, 자막번역은 초, 프레임이라는 정해진 타임 코드에 따라 정해진 글자수와 타이밍을 정확히 지키면 되는 반면, 더빙번역의 경우 녹음 과정이 추가되기 때문에 립싱크를 맞춰야 한다. 그 과정에서 성우라는 또 다른 번역가 이외의 요소가 번역 과정에 참여한다. 따라서 더빙번역은 번역가의 대본 번역이 끝난 뒤에도 많은 수정이 필수적으로 발생한다. 따라서 본 연구는 번역가로서의 연출가의 역할이 더 크게 드러나는 더빙번역에 연구 초점을 맞추어 ‘혼종적 번역가’로서 연출가의 역할에 대해 살펴보겠다.

### 3.2 더빙번역 과정에서 연출가의 역할

다음은 필자가 더빙번역 과정에서 대본을 번역했던 경험과 더빙을 연출했던 경험을 바탕으로 더빙번역 과정의 전체를 대략적으로 도식화 한 것이다.

〈표 1〉 더빙번역 과정



더빙 과정의 첫 번째는 방송사 혹은 영화사가 더빙할 작품을 선정·수입하는 것이다. 그 다음, 자막번역 할지 더빙번역 할지의 여부와 방송사 내에서 자

체 더빙 할지 외주업체나 프리랜서 연출가에게 발주할 지의 여부를 결정한다. 물론 영화사의 경우 모두 외주업체에 의뢰한다. 그리고 연출가나 연출할 업체가 정해져 방송사 혹은 영화사가 더빙 제작 의외를 하면서부터는 방송사 최종 검수 이전까지의 모든 과정은 연출가의 책임 하에 진행된다. 이는 방송사 자체의 더빙이든, 외주업체나 프리랜서 연출가에게 발주하든 동일하다.

공중파나 케이블 등의 방송사 소속 더빙 연출가가 방송사 녹음실을 이용해 더빙하는 경우, 방송사 소속 더빙 연출가는 샘플 영상과 스크립트를 보며 더빙 방향을 정한다. 그러나 최근에는 공중파와 몇몇 케이블을 제외한 대부분의 케이블 작품과 극장 개봉 영화의 경우 외주업체에 더빙을 의뢰한다. 따라서 대부분의 영화나 시리즈물은 외부 제작업체 소속 연출가나 프리랜서 더빙 연출가가 맡고 있다. 물론 몇몇 케이블의 경우 소속 더빙 연출가가 있지만, 동일한 케이블 작품도 일부는 방송사 소속 연출가가 일부는 외부 제작업체에서 작업한다.

본격적인 연출가의 일은 번역가 캐스팅과 성우 오디션 캐스팅을 동시에 진행하며 시작된다. 그리고 번역가의 대본 번역과 연출가의 성우 오디션, 대본 감수 및 성우 캐스팅 역시 일주일 정도의 시간을 두고 동시에 진행된다. 그 뒤에 연출가와 성우, 녹음 엔지니어가 각자 다운받은 영상과 대본으로 시사를 하고, 정해진 날짜에 함께 모여 녹음을 진행한다. 녹음이 끝난 뒤에는 엔지니어가 사운드 믹싱을 하고 다시 연출가가 확인한다. 그리고 믹싱이 끝난 영상은 다시 연출가 혹은 영상 편집자가 자막 및 영상 편집하고, 다시 한 번 연출가가 검수하고 납품한다. 이 모든 과정의 일정은 연출가가 방송사 혹은 영화사, 성우, 엔지니어 소속 녹음실, 영상 편집자 소속 편집실과 상의해 스케줄을 정리하고 일을 진행한다.

이처럼 영상 텍스트는 활자 텍스트에 비해 여러 가지 다양한 요소가 복합적으로 존재하기 때문에 영상번역은 활자 번역과 번역 과정이 다르다. 특히, 영상번역 중 더빙번역은 자막번역에 비해 더빙 녹음이라는 한 단계가 더 추가되기 때문에, 성우, 녹음·믹싱 엔지니어는 물론이고 더빙 연출가라는 참여자에 의해 더욱 많은 수정이 일어난다. 따라서 영상번역 전체의 과정에서 자막번역은 번역가의 역할이 가장 크지만, 더빙번역은 번역가 이외의 다양한 참여자가 많고 그 과정에서 다양한 참여자와의 조율을 위해 연출가가 그 과정에 많은 참여를 하게 된다. 그렇다면 영상번역의 연출가가 더빙번역 과정에서 하는 개입을

‘번역’이라고 정의할 수 있을까?

영상번역의 연출가는 출판번역의 편집자나 기술번역의 클라이언트와 유사한 역할이라고 볼 수 있다. 그러나 편집자, 클라이언트와 영상번역의 연출가와 의 가장 큰 차이점은 편집자와 클라이언트는 번역가로서의 역할을 하지 않지만, 영상번역의 연출가는 번역가로서의 역할을 한다는 점이다.

〈표 2〉 출판번역과 영상번역(더빙)의 과정 비교



일반적으로 출판번역의 과정에서 편집자의 번역에 대한 참여는 두 번 일어난다. 편집자의 교정교열의 단계와 교정교열본에 대한 번역가의 검토 이후 최종 도서 출간 사이의 기간이다. 물론 출판사나 편집자, 번역가, 번역 텍스트의 종류에 따라 다양한 경우가 있지만 출판번역의 경우 주로 이 두 단계에서 편집자가 관여한다고 볼 수 있다.

반면, 영상번역의 경우 연출가가 번역에 관여하는 단계가 더 많이 존재한다.

드문 경우지만 영상번역가의 캐스팅 이전에 성우 오디션 스케줄을 잡아야 하는 경우가 종종 있다. 이런 경우에는 해당 언어를 할 줄 아는 연출가가 영상 중 일부를 간단히 오디션 대본을 번역하기도 한다. 물론 이미 영상번역가를 캐스팅 한 후에는 영상번역가가 오디션 대본을 번역하거나, 번역한 대본 중 연출가가 일부 편집해 오디션 대본으로 사용하기도 한다. 그러나 출판번역이나 기술번역의 경우에는 편집자나 클라이언트가 샘플번역을 하는 경우가 없기 때문에 이런 과정 자체가 존재하지 않는다. 따라서 이는 영상번역 과정 중 연출가가 대본에 영향을 주는 단계 중 특별한 경우라고 할 수 있다.

연출가의 대본 수정 단계 역시 출판번역의 편집자의 교정교열과 유사하다고 볼 수 있다. 그러나 영상번역의 연출가 수정과 출판번역의 편집자 교정교열의 가장 큰 차이점은 수정한 대본을 번역가가 다시 검토하는 단계의 유무이다. 출판번역 시 편집자의 교정교열 뒤 번역가의 검토가 필수 과정이라면, 이와 반대로 영상번역 시 연출가의 수정 후 번역가의 검토는 거의 발생하지 않는다. 간혹 연출가가 번역가에게 번역대본을 되돌려 보내는 경우가 있는데, 이 경우는 종종 연출가가 수정할 수 없을 정도 많은 수정 사항이 있을 때이다. 따라서 출판번역에서 번역가가 교정교열본에 대한 번역가의 검토가 반드시 필요한 단계라고 여기는 것과 달리 영상번역에서 번역가는 번역의 완성도가 떨어진다는 평가로 받아들인다.

또한 영상번역 중 더빙번역의 경우 성우가 시사 과정 중 자신에게 맞게 대사를 수정하고 연출가에게 확인 받는 작업이 추가 되고, 녹음 과정 중에도 성우의 연기에 따라 대본의 수정은 빈번하게 발생한다. 번역가가 이미 이런 과정을 예측하거나 녹음 과정에 참여를 한다면 이런 녹음 과정의 수정에 번역가가 참여할 수 있겠지만, 더빙번역에서 번역가가 녹음 과정에 참여하는 일은 극히 드물다.

이렇게 출판번역에서 번역과 편집, 영상번역에서의 번역과 연출은 뚜렷한 차이가 있다. 그러나 일반적으로 대중은 스스로 그 차이에 대해 크게 인지하지 않고 있다고 생각한다. 하지만 실제로 출판번역과 영상번역의 품질이나 흥행에 대한 대중의 태도를 보면 대중 역시 무의식적으로 둘 사이의 차이를 인지하고 있다는 것을 알 수 있다. 흔히 출판번역에서 번역의 품질에 대한 비판이 오가면, 그 화살은 편집자가 아닌 번역가에게로 향한다. 그러나 영상번역, 특히 더

빙번역의 경우 번역의 품질에 대한 비판이 번역가에게 가해지는 경우는 드물거나 그 강도가 약하다. 이는 반대로 번역 작품이 흥행한 경우에도 마찬가지이다. 신경숙의 『엄마를 부탁해』의 번역본인 *Please Look After Mom*이 미국에서 흥행했을 때도 한국 언론과 대중은 번역가인 김지영에 대해 관심을 가졌다. 즉, 출판번역의 경우 번역가의 존재가치 혹은 지위는 독립적이다. 반면, 영상번역의 경우에는 더빙번역 작품이 흥행한 경우에도 번역 품질에 대한 칭찬은 번역가보다는 연출가에게 향하는 경우가 빈번하다. 그 대표적인 예가 2014년 흥행한 <겨울왕국>이다. 즉, 영상번역에서 번역가는 분명히 존재하지만, 번역가의 지위는 상대적으로 연출가에 종속적이다. 그리고 대중 역시 이것을 본능적으로 인지하고 있다.

이처럼 출판번역의 과정에서 편집자의 역할과 영상번역의 과정에서 연출가의 역할이 유사한 것 같지만, 실제로 깊숙하게 살펴보면 차이점이 많다. 출판번역의 경우, 활자 텍스트의 번역이 주를 이루기 때문에 번역가가 집중하는 부분과 편집자가 집중하는 부분 모두 활자 텍스트이다. 그러나 영상번역의 경우, 영상을 참조하지만 주로 대본에 집중해 번역하는 번역가와 달리 연출가는 영상 텍스트 전체의 번역 완성을 위해 대본과 영상, 발화하는 대사까지 모두 살펴봐야 한다. 이 때문에 출판번역 편집자보다 훨씬 더 많은 단계에서 많은 수정 근거를 가지고 번역에 관여한다.

이처럼 영상번역의 연출가의 개입을 ‘번역’이라 지칭한다면, 이는 영상번역가의 번역과는 어떻게 다른 것일까? 더빙번역에서 번역가는 출발어 대본과 영상을 함께 보며 번역한다. 그러나 번역가는 영상만큼이나 대본에 집중한다. 반면, 연출가는 출발어 대본과 영상을 함께 보는 경우에도 영상에 더 집중한다. 또한 일부 연출가는 해당 작품의 출발어를 하지 못하는 연출가도 있기 때문에 영상만을 보고 대본을 수정하는 경우도 있다.

또한 영상번역의 연출가의 ‘번역’은 공연예술번역의 연출가와의 ‘연출’과도 다르다. 두 연출가의 역할 차이는 앞에서 언급한 공연예술번역과 영상번역의 ‘열림성’의 차이에 기인한다. 희곡 텍스트에서 연출가는 작품을 해석하고 분석해 ‘개작’에 가까운 개입을 한다. 번역학에서는 이런 ‘개작’ 역시 광의의 번역이라고 보고 있다. 그러나 공연예술번역에서 연출가는 번역가라고 부르지 않는다. 이는 공연과 영상의 특징 중 앞에서 언급한 ‘열림’의 종류가 다르기 때문이다.

공연은 번역된 텍스트에 얽매는 것이 아니라 연출가가 작품을 해석하고 분석한 방향에 따라 자유롭게 연출하지만, 영상번역에서는 영상 텍스트라는 테두리 안에서 움직인다. 즉, 형태만 영상일 뿐 텍스트라는 테두리 안에서의 변형인 것이다. 따라서 영상번역의 연출가는 공연에서의 연출가와 비교해 보았을 때, 완성된 형태의 연출가라기보다는 번역가와 연출가의 역할이 혼재된 일종의 ‘혼종적 번역가’(hybrid translator)라고 말할 수 있다.

#### 4. 분석 텍스트의 선정

앞에서 살펴본 바와 같이 더빙연출가는 영상번역 특히 더빙번역의 전체 과정에 다양하게 관여한다. 본 연구에서는 앞의 <표 1>의 더빙번역 과정 중 번역가의 번역대본(TT1), 연출가 수정 대본(TT2), 최종 녹음 파일(DT)로 연구 범위를 한정해 대본의 대사 중심으로 연출가의 참여에 대해 살펴보겠다.

분석 텍스트는 국내 극장에서 개봉한 후 DVD로 출시된 애니메이션 중 한편, 케이블 TV 애니메이션 중 시리즈 네 편과 케이블 TV 실사 중 시리즈 한편을 선정하였다. 분석 텍스트 중 애니메이션이 더 많은 이유는 국내 극장 개봉 영화와 케이블 TV의 작품 중 더빙 작품은 대부분 애니메이션이기 때문이다. 따라서 본 연구의 분석 텍스트도 애니메이션에 치중하게 되었다.

분석 텍스트 선정에 있어 공중파 TV의 더빙 작품의 번역 대본과 더빙 영상을 구하기가 어려워, 모든 외화를 더빙하는 공중파 TV의 작품을 분석텍스트로 선정하지 못한 점은 아쉬운 부분이다.

<표 3> 분석 텍스트

영어 제목	한국어 제목	연출가	번역가	방송사 (영화사)
<i>Space Chins</i>	<스페이스 침스: 우주선을 찾아서>	김정규	송지현	쇼타임 성원아이컴
<i>NED's Declassified School Survival Guide</i>	<네드의 학교에서 살아남기>	김정규	송지현 배소라	Nickelodeon

<i>Speed Racer: Next Generation</i>	<스피드 레이스: 넥스트 제너레이션>	김정규	최수연	Cartoon Network
<i>World of Quest</i>	<떴다! 퀘스트 기사단>	김정규	손지연	Cartoon Network
<i>Transformer: Animated</i>	<트랜스포머: 애니메이티드>	최수연	이용자	Cartoon Network

다섯 개의 분석 텍스트를 선정하였지만, 분석 텍스트를 연출한 더빙 연출가가 두 명에 불과하다는 한계점이 있다. 이는 극장 개봉 영화의 경우 현재 더빙 연출가로 활동하는 연출가는 많지 않고, 이 때문에 극장 개봉 영화의 대본을 구하기가 쉽지 않다. 또한 TV 시리즈의 작품 역시 대본을 구하기 어렵다는 현실적인 이유 때문에 이런 한계점이 발생했다. 그러나 이런 한계점을 극복하고자, 분석 텍스트를 각각 다른 번역가의 다섯 작품으로 선정하였다.

그와 더불어 위에서 설명한 바와 같이 여섯 작품 모두 원작의 성격이나 번역가, 성우, 방송사 등의 면에서 다른 특성을 가지고 있는 작품을 선정하려 노력했다. <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>는 MC몽과 신봉선이라는 비전문 성우를 주연으로 한 극장 개봉 영화이며, 번역가는 더빙번역 경력 5년 이상의 더빙번역가이다. <네드의 학교에서 살아남기>는 박건태라는 아역 탤런트를 주연으로 한 케이블 TV 시리즈이며, 이 시리즈의 두 번역가 역시 더빙번역 5년 이상의 번역가다. 그리고 <트랜스포머: 애니메이티드>는 더빙 연출가의 첫 장편 시리즈 더빙 작품이며, 번역가인 이용자는 더빙번역 경력 10년 이상의 베테랑 번역가이다. <스피드 레이스: 넥스트 제너레이션>은 우리가 케이블 TV에서 흔히 볼 수 있는 애니메이션 시리즈이며 연출가 출신의 초보 더빙번역가 번역 작품이다. <떴다! 퀘스트 기사단>의 번역가는 더빙 번역 5년 이상의 번역가이다.

## 5. 텍스트 분석 결과

본 연구는 영상번역의 연출가가 ‘혼종적 번역가’로서 일종의 번역가의 역할을 할 것이고, 따라서 영상 번역가가 완성한 대본 중 많은 부분이 연출가에 의

해 수정될 것이라는 가설을 세웠다. 이 가설을 확인하기 위해 번역가의 번역 대본(TT1)과 연출가의 수정 대본(TT2), 최종 더빙 작품(DT)을 비교 분석하였다. 텍스트 분석 결과, 연출가에 의한 대본의 수정이 여러 곳에서 발견되었다. 이는 앞에서 영상번역의 연출가가 '혼종적 번역가'로서의 역할을 한다는 가설을 뒷받침하는 근거가 된다.

따라서 영상번역의 연출가가 '혼종적 번역가'로서 구체적으로 어떤 역할을 하는 지 살펴보기 위해 텍스트 분석 결과를 분류했다. 텍스트 분석 이전에는 분석 결과가 더빙이 진행되는 과정에 따라 녹음 과정을 기준으로 사전 작업, 녹음, 후반 작업의 세 단계에서 각각 나타날 것으로 예상했다. 그러나 텍스트를 분석한 결과, 본 연구에서 분석한 텍스트에서는 후반 작업에서 발생한 수정이 거의 없었다. 따라서 본 연구에서 텍스트 분석 결과는 사전 작업과 녹음 두 단계만 기술하겠다.

사전 작업에서 연출가는 립싱크, 어휘 수준, 연기 지도의 이유로 대본을 수정했다. 그리고 녹음 단계에서는 녹음하는 성우가 비전문 성우인지, 전문 성우인지에 따라서 다시 수정 이유를 분류했다. 비전문 성우의 경우, 연출가는 립싱크, 어려운 단어나 발음, 연기 지도, 유행어와 재미 등의 이유로 대본을 수정해 녹음했다. 전문 성우의 경우, 연출가는 립싱크, 연기 등의 상대적으로 적은 이유로 수정했고, 실제 수정한 사례 역시 적었다.

### 5.1 사전 작업

사전 작업은 녹음 전에 연출가가 번역가와 성우를 캐스팅하고, 녹음 스케줄을 잡으며, 녹음에 참여하는 이들이 녹음이 가능하도록 준비하는 단계이다. 이 단계 중 연출가가 '혼종적 번역가'로서의 역할을 하는 부분은 바로 번역가의 번역 대본을 수정하는 것이다. 번역가와 성우를 캐스팅하고, 녹음 스케줄을 잡고, 녹음 준비를 하는 것은 전형적인 연출가의 역할이다. 그러나 번역된 대본을 성우나 엔지니어가 보기 전에 수정하고, 또 그것을 특별한 이유가 없는 한 번역가에게 통보하지 않는다는 점은 더빙번역의 이 단계에서는 연출가가 일종의 번역가로서 역할을 하는 것이다.

연출가는 번역가의 번역 대본과 출발어 영상을 보며 다양한 요소들을 고려

해 번역 대본을 수정한다. 이 과정에서 고려하는 요소는 입길이, 성우의 특성에 따른 상세한 호흡이나 발음, 대본의 어휘, 작품 속 캐릭터의 관계, 성우의 연기, 녹음·믹싱 엔지니어나 자막 편집자를 위한 작업 지시 등이다. 이 단계에서 바로 더빙번역의 연출가에게 번역가와 연출가의 역할이 혼재된다. 혼자 영상과 출발어 스크립트를 보며 번역하는 번역가와 달리 연출가는 이런 다양한 요소들을 고려하며 번역된 대본을 녹음에 적합하게 ‘다시 번역’하는 것이다. 그리고 이렇게 연출가가 수정한 대본은 최종 대본이 되어 영상과 함께 성우와 녹음실, 방송사에 전달된다. 본 연구에서는 사전 작업 과정에서 발생하는 수정 원인을 립싱크, 어휘 수준, 연기 지도의 세 가지로 나누어 살펴보겠다.

### 5.1.1 립싱크

더빙 대본에서 가장 중요한 것은 립싱크이다. 영상과 립싱크가 맞지 않는 더빙은 시청자들에게 어색함을 안겨주기 때문이다. 채틀린은 “더빙의 경우 가장 중요시 되는 것은 영상과 음성의 동조”(2005: 226)라고 말했고, 토마스 로우(Thomas Rowe)는 이 과정을 “립싱크의 십자말 맞추기”(1960: 117; Zatlín 2005: 226 재인용)라고 표현했다. 특히, 클로즈업 장면에서는 더빙번역 대본을 배우의 입모양에 맞도록 구성해야 한다.

아래는 비전문 성우인 아역 배우가 주연 성우로 녹음하기 때문에 연출가가 녹음 전에 번역 대본의 대사를 줄인 예이다.

<예문 1> <네드의 학교에서 살아남기>

ST [NED] Every kid in this school wants to see the killer bees get beat.

TT1 [네드] 누구나 다 킬러비들이 왕창 깨지는 꼴을 보고 싶어 할 거야.

TT2 [네드] 전교생이 킬러비가 왕창 깨지는 꼴을 보고 싶어 해.

일반적으로 더빙번역을 하는 번역가가 자막번역을 하는 번역가보다 적고, 경력이 길어야 하는 이유는 바로 이 립싱크 때문이다. 일반적으로 자막번역이 입력 가능한 줄의 수와 한 줄에 들어갈 수 있는 글자의 수가 정해져 있어 그것만 맞추면 된다. 그러나 이런 객관적인 기준과 달리 립싱크 맞추기는 연습을 통

한 경험 이외에는 다른 학습 방법이 없다. 또한 연출가가 캐스팅된 성우의 명단을 따로 번역가 주는 경우도 거의 없기 때문에, 대부분의 더빙번역의 대부분은 번역가의 발화 속도에 맞춰 번역된다. 따라서 연출가는 번역가가 간과한 성우의 특징이나, 본인의 연출 특징에 따라 대본을 수정하기도 한다. 특히, 이 부분에서 '혼종적 번역가'로서의 더빙번역 연출가의 역할이 잘 드러난다. 실제로 녹음을 진행하는 연출가는 다양한 성우와의 녹음 경험을 통해 작품에 출현하는 성우의 특성을 잘 알기 때문에 번역 대본과 영상을 시사하는 과정에서 성우에 맞게 대본을 수정하는 것이 가능하다. 특히, 비전문 성우나 아동의 경우 성인 전문 성우에 비해 말의 속도가 느리거나 발음이 명료하지 않기 때문에 번역가의 번역 대본이 영상보다 긴 경우가 있다.

### 5.1.2 어휘 수준

연출가는 대사를 영상의 립싱크를 맞추기 위한 수정 이외에도 목표 시청자의 수준에 맞춰 표현을 수정하기도 한다. 아래의 예문에 나오는 '양심'은 더빙 작품의 시청 대상인 초등학교 저학년 아동이 이해하기에 어려운 단어라 판단해 이해하기 쉬운 단어로 수정하였다.

<예문 2> <뻘뻘! 퀘스트 기사단>

ST [NESTER] So my Mom banishes him from the Kingdom.

Big deal. How long can a guy hold a grudge?

TT1 [네스터] 설마 엄마 때문에 아직도 꾀해 있겠어?

그런 양심이 얼마나 가겠어.

TT2 [네스터] 설마 엄마 때문에 아직도 꾀해 있겠어?

그때 화난 게 얼마나 가겠어.

이와 유사한 예를 분석한 다른 작품에서도 찾을 수 있었다. <네드의 학교에서 살아남기>에서는 '재목감'이라는 단어를 '인간'이라고 바꾸고, <스피드 레이서: 넥스트 제너레이션>에서는 '염탐'을 '몰래 듣고'라고 풀어서 사용했다.

일반적으로 연출가는 번역가에게 방송사 혹은 영화사와 합의된 목표 시청자층을 알려준다. 그러나 방송사나 영화사의 관계자와 함께 작품을 분석하면서 연출가가 이해한 것과 전화 혹은 이메일로 번역가에게 전달되는 내용에는 차이

가 있기 마련이다. 또한 번역가가 무난한 수준의 어휘라고 생각해 사용했지만, 연출가가 동의하지 않을 때에는 단어를 수정한다.

### 5.1.3 연기 지도

드라마나 영화의 배우만큼이나 성우 역시 능숙한 목소리 연기력이 필요하다. 따라서 성우 경력에 없는 비전문 성우도 일정한 수준의 목소리 연기력이 보장되는 경우야 캐스팅이 된다. 따라서 비전문 성우가 주연 성우로 캐스팅되는 경우는 역할을 맡은 연예인의 본래 캐릭터나 출연했던 다른 작품의 캐릭터와 더빙 작품의 캐릭터가 유사한 경우, 연기·성우 등의 특별한 경력을 가진 경우이다. 전문 성우와 비전문 성우 모두 연기 방향에 대한 연출가의 상세한 연기 지도가 있을 때 녹음 진행이 훨씬 매끄럽다. 그러나 더빙의 경우, 드라마나 영화와 달리 대본 리딩이나 역할에 대한 회의 등 사전 회의가 없기 때문에 이런 의견 전달을 대본에서 하는 경우가 많이 있다. 따라서 연출가는 대본 수정 과정에서 자신이 원하는 연기를 대사나 대본 지문에 추가하기도 한다.

다음 <예문 5>에서 연출가는 성우의 더듬거리는 연기를 위해 대사를 수정하고, 영상에 나오는 어색하게 웃는 이미지와 맞추기 위해 ‘(웃음)’이라는 지문을 추가하였다. 이는 이 작품이 애니메이션이 아닌 실사 작품이기 때문에 원문 스크립트에는 말을 더듬거나 웃는 모습이 지시문으로 없지만, 촬영 현장에서 배우가 연기를 하며 말을 더듬거나 웃는 모습이 추가되었고, 더빙 과정에서는 이 영상에 맞는 목소리 연기를 해야 하기 때문이다.

<예문 3> <네드의 학교에서 살아남기>

ST [NED] So I was wrong.

TT1 [네드] 그야... 틀릴 수도 있지.

TT2 [네드] 그야... 트, 틀릴 수도 있지. (웃음)

이렇게 지문에 연기에 대한 설명을 추가하는 것 외에도, 전문 성우를 상대로 연기를 요구하기 위해서는 대본에 간단한 표시를 하는 것만으로도 충분하다. 다음의 <예문 4>는 ST에서 볼 수 있듯이, ‘DESTROY HER!!!’라는 대사 부분이 대문자로 쓰여 있다. 이는 강조를 표현하고 있는 부분이다. 그러나 한국어

대본에서는 ‘!’ 하나만 있을 뿐 별 다른 강조의 표시를 하지 않고 있다. 즉, 미국에서 만든 애니메이션의 경우 대부분 작화를 끝낸 뒤에 녹음을 진행하기 때문에, 대본에 작화와 녹음을 위한 다양한 정보가 상세하게 적혀 있다. 따라서 ST의 대문자로 쓰인 문장 역시 일종의 연기를 위한 지시로 볼 수 있다. 그러나 TT1에는 이런 내용들이 빠져있기 때문에, TT2에는 대본에 ‘~’ 표시를 추가해 성우에게 그 부분의 강조를 요구한 경우이다.

<예문 4> <멋다! 퀘스트 기사단>

ST [OGUN] Oh, I forgot. DESTROY HER!!!

TT1 [오건] 오, 뭐더라?/ 파괴해야죠!

TT2 [오건] 오, 뭐더라?/ 파괴~해야죠!

이 부분은 그 이전에 ‘파괴 해야죠’라는 대사가 맥락에 맞지 않게 두 번 반복되는 것을 대화 상대가 지적하다가 드디어 적절한 순간에 대사를 하면서 커다란 효과음과 함께 폭발하는 장면이 나온다. 이 때문에 얼굴이 보이지 않기 때문에 출발어 영상보다 길게 말해도 상관없는 장면이다. 따라서 연기를 더 극적으로 해주었으면 한다는 표현으로 ‘~’를 넣어 간접적으로 연기 지시를 했다.

이런 연기에 대한 지시는 앞에서 언급한 바와 같이 드라마나 영화와는 다르다. 드라마나 영화의 경우, 배우와 감독이 사전에 만나 캐릭터나 작품에 대한 대화를 충분히 나눈다. 그러나 더빙의 경우 진행 속도가 빨라 따로 만남을 가지기 쉽지 않다. 때문에 연극이나 드라마의 연출가가 배우와 얼굴을 마주보며 연기에 대한 의견을 나누는 경우는 드물다. 또한 더빙 녹음은 리허설도 하지 않는다. 따라서 더빙번역 시 연출가는 대본에 자신이 지시할 사항에 대해 미리 언급해놓고, 성우와 엔지니어는 그 점에 대해 미리 숙지를 해야 하는 것이다. 그런데 이런 지시 사항이 녹음 과정에서 연출가의 지시로 이루어지는 것이 아니라, 대본의 형태로 제공된다는 점이 더빙과 다른 열린 텍스트의 번역 과정 중 가장 큰 차이점이다. 즉, 더빙에서는 연출가의 ‘연출’ 역시 ‘번역’된 대본에 포함되는 것으로, 성우나 엔지니어의 경우 ‘번역’과 연출가의 ‘연출’의 경계가 없다. 따라서 분명히 연출의 의도이지만, 번역과 구별되지 않는 더빙번역의 연출가의 역할은 연출과 번역의 중간적 위치이며, 그와 동시에 번역가의 번역을 뒤집는 행

위가 되는 것이다.

## 5.2 녹음

20여 년 전의 더빙과정과 현재의 더빙과정은 큰 차이가 있다. 영상물이 디지털로 변하고, 인터넷에서 전달 가능한 용량이 커지면서 번역가와 연출가, 성우, 엔지니어는 녹음 날까지 한 번도 만나지 않은 채 녹음을 준비할 수 있게 되었다. 연출가가 번역가의 번역 대본과 영상을 보며 대본을 수정해 해당 영상과 최종 대본을 올려놓으면, 성우와 녹음·믹싱 엔지니어가 각자 영상과 대본 시사를 마친 뒤 약속된 날짜와 시간, 장소에 모여 녹음을 하는 것이다. 더빙번역 중 연출가의 역할이 가장 큰 단계는 녹음 단계이다. 그 이유는 더빙번역 과정 중 녹음 이전과 이후의 과정에서는 방송사의 영향을 크게 받지만, 일단 녹음이 시작되면 녹음 과정에서 결정권자는 연출가이기 때문이다.

이런 녹음 과정이 시작되면, 연출가가 녹음 전에 이미 수정한 대본이라도 실제 녹음 과정에서는 항상 추가적으로 수정하는 부분이 발생한다. 그 이유는 성우의 목소리, 말의 속도, 발음, 연기를 비롯해 녹음 과정에서 발생하는 다양한 변수들이 존재하기 때문이다.

녹음 과정에서 연출가의 역할이 크게 드러나는 경우는 비전문 성우가 연기를 하는 경우이다. 일반적으로 시리즈는 전체 성우가 함께 모여 녹음을 하지만, 비전문 성우가 섞인 경우에는 녹음 시간에서 큰 차이가 나기 때문에 비전문 성우만 따로 녹음을 한다. 비전문 성우의 경우 거의 모든 문장에서 각각 연기 지시를 하고 재녹음을 해야 하기 때문이다.

### 5.2.1 비전문 성우

#### ① 립싱크

더빙에서 영상과 사운드를 맞추는 립싱크는 녹음의 질을 반영하는 매우 중요한 요소이다. 특히, 캐릭터의 얼굴이 크게 보이는 경우 입모양이 잘 보여 더욱 주의해야 한다. 전문 성우는 경험이 많기 때문에 능숙하게 영상의 입길기와 모양에 대사를 맞추지만, 더빙 경험이 적거나 전무한 비전문 성우에게 이런 작

업은 어려운 일이다. 따라서 영상과 대본을 시사하면서 자신에게 맞춰 대본을 수정해 녹음에 참여하는 전문 성우들과 달리 비전문 성우는 녹음 과정에서 연출가가 직접 대사를 수정해주어야 한다.

비전문 성우의 녹음 시, 많은 경우 번역 대본에 비해 실제 연기한 더빙 대본의 대사가 짧은 경우를 볼 수가 있다. 이는 전문 성우에 비해 발음이 명확하지 않은 비전문 성우들은 말의 속도가 느려 대사를 줄여야 하기 때문이다.

<예문 5> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [LUNA] Alien captures. Alien uprisings.

How to say no to an alien probe.

TT [루나] 외계 생물 생포법, 외계 생물의 반란,

외계 비행 물체를 피하는 법.

DT [루나] 외계 생물 생포법, 외계 생물의 반란, 외계 비행...

위의 <예문 5>의 루나 역을 맡은 신봉선은 더빙 녹음이 처음이었다. 때문에 전문 성우처럼 능숙하게 영상의 입모양과 말의 길이에 맞춰 대사를 수정하지 못했고, 따라서 연출가가 녹음을 중단하고 영상을 보며 적당히 대사를 끊으라는 지시를 해 녹음했다.

비슷하게 아래의 <예문 6>의 네드 역을 맡은 어린이는 아역 배우이기 때문에 또래 어린이들에 비해 발음이 명확한 편이지만, 성인에 비해서는 발음이 어눌하고 말 속도가 느리기 때문에 대사를 더 많이 줄어야 했다.

<예문 6> <네드의 학교에서 살아남기>

ST [NED] And if you love it, but you're afraid people might make fun of you for it, take it anyway, because someday soon they'll be cheering for you... and if you're like me and you can't find an elective that you totally love or are great at... You can't go wrong choosing an elective with a great teacher.

TT [네드] 좋아하는 과목이 있는데 친구들이 놀려서 주저한다면 그래도 그걸 선택하세요. 멀지 않아 친구들의 환호를 받게 될 테니까요. 만약에 저처럼 좋아하는 것도, 잘하는 것도 찾지

못하고 있다면 ^ 좋은 선생님이 있는 과목을 택하는 게 실수 안하는 법이죠.

DT [네드] 좋아하는 과목이 있는데 친구들이 놀려서 주저한다면 그래도 그걸 선택하세요. 멀지 않아 친구들의 환호를 받게 될 거예요. 저처럼 좋아하는 것도, 잘하는 것도 찾지 못하고 있다면 ^ 좋은 선생님이 있는 과목을 택하는 게 만사 오케이죠.

특히, 혼자 두 세 줄 이상의 긴 문장을 말해야 하는 경우는 연기하는 성우의 말투에 따라 시간의 차이가 크다. 그러나 비전문 성우의 경우, 본인이 직접 대사를 수정하는 것이 불가능하기 때문에 연출가가 직접 대본을 줄여서 성우에게 전달해야 한다.

물론 비전문 성우라고 항상 대사가 긴 것은 아니다. 상대적으로 드문 경우이지만, 비전문 성우의 평소 말 속도가 빨라 오히려 대사가 짧아 녹음 시 대사를 늘려야 하는 경우도 종종 발생한다. 아래 예문들에서 ‘햄’ 역을 맡은 MC몽은 다른 비전문 성우들과 달리 말이 빨랐다. 이런 경우는 대부분 캐릭터의 입이 잘 보이는 경우에 <예문 7>과 같이 소리와 입모양을 정확히 맞추기 위해 대사를 늘린다.

<예문 7> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [HAM] Dying. Winning daytime Emmy.

TT [햄] 나 죽네. (호흡) 이만 하면 ^ 대중상 감이지?

DT [햄] 나 죽네. (호흡) 이만 하면 ^ 대중상 감이지 않나?

## ② 어려운 단어나 발음

가수나 개그맨, 아역 배우 등 본 연구에서 다룬 비전문 성우에게 영상과 대사의 입모양을 맞추는 것만큼 어려운 것은 명확하게 발음하기였다. 연기자라면 누구나 정확하게 발음해야 하지만, 더빙은 목소리만으로 연기하는 것이기 때문에 더욱 발음에 신경을 써야 한다. 그러나 전문 성우들이 자연스럽게 발음하는 단어들을 비전문 성우들은 어려워하는 경우가 종종 있다.

다음 <예문 8>은 출발어 대본에서도 발음이 어려운 단어로 설정된 상대 캐

릭터의 이름을 잘 발음하지 못하고 실수하는 캐릭터 '루나'를 보여주고 있다. 원래 번역 대본은 출발어 텍스트와 동일하게 원래 '킬라왈라위자세이후하'(Killawallawizzaseywhooha)라는 상대의 이름을 '킬라왈라잘라왈라킬라젤라'(Killawallazallawallakillazella)라고 잘못 발음하도록 쓰여 있었다. 그러나 루나역의 신봉선은 녹음 과정에서 계속 발음을 하지 못했다. 그래서 연출가는 내용상 루나가 발음을 어려워하는 설정이기 때문에 굳이 이름을 이야기하지 않고 애드리브를 하도록 지시했다.

<예문 8> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [LUNA] Don't worry, we'll protect you,

Killawallazallawallakillazella.

TT [루나] 걱정 마. 보호해줄게, 킬라왈라잘라왈라킬라젤라.

DT [루나] 걱정 마. 보호해줄게, 킬라왈라... 뭐시냐? 그 뭐시냐?

이와 달리 동일한 단어를 능숙하게 발음하게 설정된 캐릭터인 '킬로와트(킬라왈라위자세이후하)' 역을 맡은 전문 성우는 영화의 다른 부분에서 이 단어의 발음을 한 번에 자연스럽게 해냈고, 다른 유사한 단어 역시 자연스럽게 연기했다.

<예문 9> 『스페이스 침스: 우주선을 찾아서』

ST [KILOWATT] My name is

Killawallawizzaseywhooha.

I am the last free Luzian from the village of

Killawallawazoowahooweeeeeee.

DT [킬로와트] 내, 내 이름은 ^^킬라왈라위자세이후하야.

난 '킬라왈라와주와후위 마을'에서 유일하게

빠져나온 주민이야.

비전문 성우는 이렇게 능숙하지 못한 발음 때문에 NG 후 재녹음을 하는 경우가 많다. 그래서 재녹음을 위해 녹음을 중지하고 엔지니어가 준비하는 동안 연출가는 발음이 쉬운 단어로 수정하거나, 녹음 이전에 미처 발견하지 못한 어려운 단어들을 다른 단어로 바꾸기도 한다. 비전문 성우인 신봉선이 아래 <예문 10>의 '귀환'과 <예문 11>의 '불가사의'이라는 단어를 실수하자, 연출가

는 발음도 쉽고 시청자도 이해하기 쉬운 ‘돌아가는’과 ‘수수께끼’라는 단어로 수정해 녹음했다.

<예문 10> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [LUNA] We've lost our ship and have only 22hours before the automatic pilot engages and we're stuck here forever.

TT [루나] 우주선은 잃어버렸고, ^ 22시간 후에 우주선이 귀환되면 우린 이곳에 버려질 것이다.

DT [루나] 우주선은 잃어버렸고, ^ 22시간 후에 우주선이 돌아가면 우린 이곳에 버려질 것이다.

<예문 11> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [LUNA] Why any life form would want to mimic you...is one of the unsolved mysteries of the universe.

TT [루나] (OL) 너 같은 애를 따라다니는 애들이 있다니, 풀리지 않는 우주 불가사의인걸.

DT [루나] (OL) 너 같은 애를 따라다니는 애들이 있다니, 풀리지 않는 우주 수수께끼인 걸?

### ③ 연기지도

녹음 과정에서 중요한 연출가의 역할 중 하나가 연기지도이다. 특히, 비전문 성우의 경우 연출가가 녹음 이전에 연기 지도를 추가한 대본만으로는 연습이 충분하지 않거나, 녹음 과정에서 발생하는 어색한 연기를 스스로 수정하지 못한다. 따라서 연출가는 녹음 중에 끊임없이 연기지도를 해줘야 한다. 비전문 성우의 연기에 도움을 주는 방법은 평서문을 의문문으로 수정하는 것이 대표적이다.

<예문 12> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [HAM] Some first date, huh?

TT [햄] 첫 데이트 끝내주네.

DT [햄] 첫 데이트 끝내주는데?

비전문 성우의 경우 어미가 내려가는 문장의 어조 처리가 어색한 경우가

많다. 따라서 평서문의 어미가 어색한 경우 문장을 의문문으로 바꾸어 어미를 올리면 좀 더 생동감 있게 들린다. 본 연구에서 평서문을 의문문으로 바꿔 연기하는 경우는 분석한 다양한 텍스트에서 반복적으로 찾아볼 수 있었고, 다양한 비전문 성우들의 녹음 과정에서 공통적으로 이와 같은 전략을 사용했다.

사실, 평서문을 의문문으로 바꾸어 어미를 올리는 전략은 비전문 성우의 경우뿐만 아니라, 아래의 <예문 13>에서 볼 수 있듯이 전문 성우들도 자연스러운 연기를 위해 종종 사용하는 전략이다. 다만, 전문 성우의 경우 스스로 본인의 연기를 위해 수정하는 반면, 비전문 성우는 연출가의 지시를 통해서만 가능한 것이다.

<예문 13> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [TITAN] Oops. Did I say "reverse"?

TT [타이탄] 이런, 내가 '후진'이라고 했나?

DT [타이탄] 얼라리? / 내가 '후진'이라고 했나?

그 외에도 비전문 성우들의 어색한 연기는 재미를 위해 과장된 연기나 감탄사 등을 해야 하는 경우에 발생한다. 비전문 성우들이 특히 어려워하는 연기는 애드리브나 감탄사이다. 전문 성우가 녹음할 때에는 (ad) 혹은 (호흡)이라고 지문을 표시해 놓으면 성우가 각자 영상에 맞춰 자연스러운 연기를 준비해 온다. 하지만 비전문 성우 녹음 시 (ad) 혹은 (호흡)라는 지문 대신에 길이와 발음이 정확한 대사를 적어주어야 더 자연스러운 연기를 한다. 그러나 사전 작업 시 성우가 연기하는데 문제가 없을 것이라고 판단해 수정하지 않은 부분의 연기가 부족할 때는 녹음 중에 연출가가 연기로 보여주며 수정하기도 한다.

<예문 14> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [HAM] Which one of us lost our flashlight that moves really fast behind rocks and has a head?

TT [햄] 누가 손전등을 잃어버렸나? / 저게 움직이네. / 정말 빠르다. 바위 뒤로 갔다. / 근데 머리가 있네?

DT [햄] 누가 손전등을 잃어버렸나? / 저게 움직이네. / 이야~ 빠르다. 바위 뒤로 갔다. / 근데 머리가 있네?

## ④ 유행어와 재미

극장 개봉작에서 비전문 성우인 연예인을 캐스팅하는 이유는 홍보와 흥행을 위한 것이다. 따라서 작품 전반에 주연 성우가 연예인이라는 사실을 상기시킬 요소들을 넣는 것이 일반적이다. 다음의 <예문 15>에서는 연예인이 녹음한다는 점을 살려 재미를 주기 위해, 작품의 캐릭터가 잘난 척하는 장면에서 ‘연예인이야?’라며 비꼬는 것으로 표현했다.

<예문 15> 『스페이스 침스: 우주선을 찾아서』

ST [LUNA] Clown.

TT [루나] 광대야?

DT [루나] 연예인이야?

우스꽝스러운 행동을 하는 캐릭터를 비꼬는 장면은 ST에서는 그다지 의미 있는 대사가 아니었다. 작가 또한 캐스팅된 비전문 성우가 연예인이라는 것은 알고 있었지만, 번역대본에서는 크게 드러나지 않았다. 따라서 연출가는 영화사가 흥행을 위해 연예인을 캐스팅했다는 사실은 인지하고, 캐스팅의 효과를 극대화하기 위해 녹음 중 대본의 많은 부분을 수정했다.

<예문 16>의 ST에 나오는 표현 ‘Abracadabble’은 영어의 ‘Abracadabra’의 변형으로 원래 무대에서 마술사가 하는 표현을 재미있게 바꾼 대사이다. 그러나 번역가가 번역한 ‘수리수리 마수리’는 ‘Abracadabra’와 마찬가지로 마술에서 쓰이는 상투적인 표현이었다. 그래서 녹음 시 연출가는 햄 역을 맡은 MC몽의 캐릭터를 살리면서 재미를 주고자 ‘수리수리 몽수리’로 대사를 바꾸어 녹음했다.

<예문 16> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [HAM] Watch and learn. Abracadabble.

TT [햄] 잘 보고 배워요. ^ 수리수리 마수리!

DT [햄] 잘 보고 배워요. ^ 수리수리 몽수리!

또한 위의 <예문 16>의 대사가 화면과 잘 어울리자, 루나역을 맡은 개그우먼인 신봉선의 유행어를 살리기 위해 아래의 <예문 17>과 <예문 18>의 대사를

녹음 중에 수정했다.

<예문 17> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [LUNA] You're an embarrassment.

TT [루나] 진짜 왕재수야.

DT [루나] 짜증 지대로다~.

<예문 18> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [LUNA] We're Spam in a can.

TT [루나] 완전 빛 좋은 개살구네.

DT [루나] 이진 옳지 않아.

ST에서 볼 수 있듯이, <예문 17>의 대사는 본래 웃음 포인트가 아니었다. 하지만 대사를 유행어로 바꾼 덕분에 영화에서는 웃음을 줄 수 있는 부분으로 변했다. 또한 <예문 18> 역시 'Spam in the can'이라는 표현을 한국어에서 상황과 어울리는 말로 바꿨다. 그러나 이 역시 유행어로 바꾸면서 관객들이 TT보다 훨씬 재미있게 느낄 수 있게 바뀌었다.

그 외에도 출발어 텍스트에 나오는 실존 인물의 이름 역시 관객의 이해나 호응을 위해 수정하기도 한다. 아래의 <예문 19>는 번역가가 '벅 로저스'(Buck Rogers)를 '이소연'으로 바꾸어 번역을 하고 연출가에게 출발어 대본과 도착어 대본에서 이름을 바꾼 이유를 설명하며 선택권을 주었다. 영화 <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>가 우주여행을 배경으로 하는 영화이고, 개봉하던 2008년 당시 한국인 최초의 우주 비행사인 이소연에 대한 관심이 높았던 시기이기 때문에 번역가는 한국에서 유명하지 않은 벅 로저스를 이소연으로 바꾸었다.

<예문 19> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [SENATOR] Remember, no bucks, no Buck Rogers.

[DR. POOLE] Oh, I love Buck Rogers.

[DR. JAGU] Who is Buck Rogers?

DT [상원의원] 알았나? ^ 돈이 없으면 / 이소연도 없는 거야. (원래 이름은 벅 로저스예요. 미국 만화책에 나오는 가상의 영웅이라고 하는데요, 우리나라 사람들한테는 익숙한 캐

릭터가 아니라 바뀌었습니다. 이소연이 곤란하면 그냥  
벽 로저스가 가세요)

[폴 박사] 어, 난 이소연 맘에 들더라. (난 벽 로저스 좋더라)  
[자구 박사] 이소연이 누구야?

그러나 뒤에 이어지는 아래의 <예문 20>와 <예문 21>의 등장인물인 ‘브래드 피트’(Brad Pitt)나 ‘데이비드 베컴’(David Beckham)의 경우 한국에서 잘 알려진 배우와 축구 선수이기 때문에 번역가는 그대로 번역했다.

<예문 20> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [HAM] Like Brad Pitt, but way shorter and more hairy?

TT [햄] 브래드 피트 같지? 훨씬 작고 털이 많지만.

DT [햄] 장동건 같지? 훨씬 작고 털이 많지만.

<예문 21> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [HAM] You know, Earth. iTunes, greenhouse gasses, David Beckham...

TT [햄] 너 지구 알지? ^ 엠피 쓰리에 온실 가스 배출하고 데이비드 베컴이...

DT [햄] 너 지구 알지? ^ 엠피 쓰리에 온실 가스 배출하고 박지성 여드름...

하지만 연출가는 앞의 벽 로저스를 한국인 우주 비행사 이소연으로 바꾸었기 때문에 뒤의 브래드 피트와 데이비드 베컴도 한국인 배우 장동건과 한국인 축구선수 박지성으로 수정해 녹음했다.

본 연구의 텍스트 분석 결과 중 녹음 과정에서 발생한 유행어와 재미에 관련된 부분에 실제 예문이 많았다. 그리고 이 예문은 특히 <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>에 집중되었다. 그 이유는 크게 두 가지로 볼 수 있다. 첫째, 극장 개봉작의 경우, 케이블 등에서 반복적으로 재방송하는 시리즈물이나 영화와 달리 관객과 접하는 기간이 매우 짧다. 짧게는 2~3주에서 길어도 몇 개월에 그친다. 따라서 관객들이 분위기에 따라 즉각적으로 반응할 수 있는 유행어나 조금 자극적인 표현이 더욱 좋은 호응을 얻는다. 그러나 DVD나 케이블 등 시기가

지난 후에 시청자와 만나는 경우에는 이렇게 번역이나 녹음 시기가 잘 드러나는 표현은 오히려 유행에 뒤처지게 느껴진다. 따라서 더빙을 연출하는 연출가는 이런 작품의 목적까지 고려해 최종본을 완성해야 한다.

둘째, 앞서도 언급했듯이 극장 개봉작에서 연예인을 캐스팅한 이유는 홍보와 흥행을 위한 것이다. 그 때문에 전문 성우의 열 배에서 스무 배정도의 성우료를 지불하는 것이다. 이런 영화사의 투자 이유는 투자금 이상의 수익을 올릴 수 있다는 판단 때문이다. 따라서 연출가는 이런 영화사의 이해관계를 이해하고 녹음 현장에서 적극적으로 활용해야 한다.

출판번역 시에도 번역가는 책의 출판 목적에 맞춰 번역해야 한다. 그러나 더빙의 경우, 촉박한 시간 탓에 출판번역만큼 번역가와 영화사 간의 의사전달이 원활하지 않다. 따라서 출판번역에서 번역가가 했던 많은 역할을 연출가가 녹음 과정에서 행하기도 한다.

특히, 이처럼 비전문 성우와의 녹음 과정에서 연출가는 대본에 많은 수정을 가한다. 이는 편집자가 교정교열을 하는 과정과 유사한 것이 아니라, 연기를 하는 성우의 대사 즉, 번역된 대본을 바꾸는 것이다. 또한 이는 연극이나 영화에서 연출가가 연기를 지시하는 것과도 다르다. 왜냐하면 더빙번역에서 연출가의 연기 지시는 표정이나 행동, 눈빛 등이 아니라, 번역된 언어에 국한되기 때문이다. 그리고 이런 과정에서 발생하는 연출가의 수정은 이전에 번역가가 이런 상황을 예측했다면 연출가가 하지 않았을 행동이다. 하지만 녹음에 참여하지 않는 번역가가 이런 상황을 예측할 수는 없기 때문에 이는 분명 연출가의 역할이다. 그러나 이런 연출이 영상에 맞춰 대본을 수정하는 것이기 때문에 이는 분명히 번역의 범주에 포함된다고 할 수 있다.

## 5.2.2 전문 성우

### ① 립싱크

비전문 성우와 달리, 전문 성우는 녹음 전에 영상과 대본을 시사하면서 자신의 연기나 능력에 맞춰 대본을 수정하는 경우가 종종 있다. 본 연구가 연출가의 번역가로서의 역할이라는 주제이기 때문에 전문 성우의 대본 수정이 포함된 것은 본 연구의 주제에서 벗어난 것처럼 보일 수도 있다. 그러나 성우가 자신의

말투나 말의 속도, 발음에 맞추어 대본을 수정했다라도, 녹음 과정에서 연출가가 수정 사항에 동의 혹은 승인을 해야지만 최종 완성품에 실릴 수가 있다. 녹음 과정에서 최종 결정자는 항상 연출가이기 때문이다. 이 때문에 간혹 전문 성우가 야심차게 수정해 온 대본이 연출가의 판단에 따라 수정이 불가능하거나 성우의 수정과는 완전히 다른 단어로 재수정되는 경우도 있다. 따라서 본 연구에서는 전문 성우가 수정해 온 대본이 연출가의 승인을 얻어 더빙 완성품에 실린 경우도 연출가의 선택 포함시킨다. 다음의 <예문 22>는 전문 성우가 대사의 길이를 줄여서 최종 녹음을 한 경우이다.

<예문 22> 『스페이스 침스: 우주선을 찾아서』

ST [DR. SMOTHERS] Oh, he's clearly excited to be in a new environment.

TT [스모더스 박사] 오, 환경이 바뀌어서 살짝 흥분했나 봐요.

DT [스모더스 박사] 오, 생각할수록 탁월한 선택이죠.

앞에서 언급된 바와 같이 번역가는 대본 번역 시 자신의 말투와 속도로 일괄적으로 대사 길이를 통일한다. 간혹 더빙번역의 경험이 많은 번역가가 캐스팅 된 성우의 특성에 맞추어 대본의 길이를 수정하는 경우도 있다. 그러나 이는 필자의 경험에서도 한 명뿐으로 극히 드문 경우이다. 따라서 번역가의 말투와 속도에 맞추어 만들어진 대본이 특정 성우에게는 지나치게 길거나 짧은 경우가 발생한다. 아무리 대사의 길이를 잘 맞추려 해도 긴 대사의 경우 말속도의 차이가 크게 나타나고, 동일한 성우라도 대사를 말할 때마다 길이가 달라지기 때문에 모든 성우에게 완벽한 길이의 대본을 만드는 것은 거의 불가능하다. 따라서 전문 성우의 경우 대부분 자신의 말 속도에 맞춰 대사를 수정한다.

이렇게 대사의 길이가 잘 맞지 않는 경우는 첫 녹음에서 더욱 빈번하다. 이 때문에 시리즈물의 첫 녹음은 항상 이후의 녹음에 비해 시간이 오래 걸린다. 그 이유는 주연 성우는 첫 대본 번역 과정에서 확정되지만, 조연 성우의 경우 보통 번역가가 번역 대본을 연출가에게 준 뒤에 캐스팅이 이루어지기 때문이다. 따라서 번역가가 첫 대본을 번역할 당시에는 조연 성우 대부분의 캐스팅이 확정되지 않은 상태이기 때문에 번역가는 평균적인 속도로 대사를 만들 수밖에 없



DT [코너] 특별대우가 없으면 교장 선생님의 조카인 게 뭐가 좋아?  
 [스피드] (웃음) 그건 다음 번 교장 조카들의 모임에서 알아 올게.  
 [루시] 별 다른 방법이 없는 것 같다. 가서 레이스나 볼래?

<예문 26> <스피드 레이스: 넥스트 제너레이션>

ST [STAN] What?! But boss didn't want him hurt!  
 [GOON] He was serious about that?  
 TT [스탠] 뭐?! 하지만 사장님이 X는 다치지 말게 하렸는데?  
 [조직원2] 진짜 그렇게 말씀하셨어요?  
 DT [스탠] 뭐?! X는 손대지 말렸는데?  
 [조직원2] 진짜 그렇게 말했어요?

이렇게 수정 사항이 많은 경우에는 연출가는 이런 전체적인 수정 사항에 대해 번역가에게 꼼꼼하게 전달해야 한다. 그러나 그만큼 그 다음 번 녹음을 하기 전에 두 번째 녹음의 대본을 수정하는 과정에서 녹음 시 연출가가 관찰했던 결과를 대본에 반영하는 것이 더욱 효과적이다. 출판번역의 경우, 편집인의 판단으로 번역을 수정하는 경우는 있지만 그 외에 출판 전에 추가로 수정해야 되는 이유는 없다. 그러나 더빙의 경우 연출가가 적당하고 판단한 것과 상관없이 성우와 맞지 않는 대본은 반드시 수정해야만 한다. 그리고 이런 경우, 수정의 핵심에는 연출가가 반드시 필요하다. 대본이 성우의 말 속도와 잘 맞지 않는 경우라 하더라도 성우와 번역가가 상의해 대본을 수정할 수는 없기 때문이다.

이런 첫 녹음에서 립싱크의 문제는 대부분의 작품에서 공통적으로 일어난다. 그리고 이 경우는 대사라 줄어드는 경우만큼이나 늘어나는 경우도 있다. 그러나 대부분의 성우들은 본인이 대사를 늘리는 것보다는 줄이는 것을 선호한다. 보통 성우들이 대사를 늘리는 방법은 어미를 바꾸는 것이기 때문이다. 이는 내용의 흐름에 방해가 되지 않게 하기 위함이다.

<예문 27> <떴다! 퀘스트 기사단>

ST [QUEST] I have a rule - never fight anything a million times  
bigger than you.  
 TT [퀘스트] 웃기지 마./ 그렇게 큰 괴물을 어떻게 감당한다구!/?  
 DT [퀘스트] 웃기지 마./ 저렇게 큰 괴물을 어떻게 감당하겠따구.

특히, <예문 27>은 어미를 바꿈으로서 대사의 길이를 늘리는 것뿐만 아니라 ST의 대사가 'you'로 끝나기 때문에 캐릭터의 입이 '우'나 '유'라는 모습을 하고 있다. 그리고 화면에 퀘스트만이 보여 입모양이 잘 보이기 때문에 립싱크를 맞추기 위해 대사를 수정한 경우이다. 이런 세세한 수정 사항의 경우 연출가가 성우의 특성이나, 경력이 많은 성우의 수정 방향이나 방법을 주의 깊게 본다면 이후에 더욱 효과적인 대본 수정이 가능하다. 그러나 이런 식의 수정은 녹음에 참여하는 연출가만이 가능한 것이다.

## ② 연기

다음은 재미있는 연기를 위해 성우들이 개별 시사 과정에서 대본을 수정해 녹음한 예이다. 특히, 타이탄 역의 성우가 어미를 다양하게 변화시키고 연기력을 극대화 시켜 재미를 더한 것을 작품의 여러 부분에서 찾아볼 수 있다. <예문 28>은 ST와 TT, DT의 의미가 거의 비슷하다. 그러나 '똑바로 서'를 '전체 차려'로 변경함으로써 더욱 힘찬 느낌으로 연기하는 것이 가능하다.

<예문 28> 『스페이스 침스: 우주선을 찾아서』

ST [TITAN] Stand proud.

TT [타이탄] 똑바로 서!

DT [타이탄] 전체 차려!

특히, 아래 <예문 29>의 '너 진짜 죽고 잡냐?'의 경우 관객이 인터넷의 명대사 쓰기<sup>2)</sup>에 기억에 남는 대사로 쓸 만큼 관객에게 큰 인상을 남겼다.

<예문 29> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [TITAN] I tell you, I'm going to kill him.

TT [타이탄] (웃음) 까분다. / 너 진짜 죽고 싶니?

DT [타이탄] (웃음) 까분다. / 너 진짜 죽고 잡냐?

2) 네이버 영화 <스페이스 침스> 명대사

<<http://movie.naver.com/movie/bi/mi/basic.nhn?code=49459#story>>

<예문 30> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [TITAN] Ready to take her for a spin?

TT [타이탄] 자, 한 번 해보겠나?

DT [타이탄] 자, 한 번 뺨겨볼터?

<예문 30>는 그 위의 <예문 29>에 나온 어미와 동일하게 사투리를 사용했다. 또한 <예문 30>의 영상은 타이탄이 자푹 괴물을 잡아 당겨 빙글빙글 회전하면서 날아가는 장면이다. 그 때문에 출발어 대본에서도 ‘spin’이라는 표현을 썼다. 그러나 번역가의 번역 대본에서는 그런 느낌이나 재미를 살리지 못했는데, 성우가 그림에 맞춰 대사를 수정하면서 익살스러운 느낌을 더했다.

타이탄 역할을 맡은 성우는 <예문 31>의 대사에서도 지속적으로 동일한 어미를 사용함으로써 캐릭터의 독특한 말투를 구축했다.

<예문 31> <스페이스 침스: 우주선을 찾아서>

ST [TITAN]

TT [타이탄] 그럼 내 승무원들을 찾아줄래?

DT [타이탄] 그럼 내 승무원들을 찾아줄터?

연기를 위한 전문 성우들의 대사 수정은 이처럼 다양하게 나타난다. 아래의 <예문 32>에서도 상황이 점점 악화되는 과정을 비꼬는 ST의 대사와 TT, DT의 대사는 의미는 비슷하다. 그러나 TT보다 DT의 대사가 실제 발화했을 때 연기의 느낌이 더 극대화된다.

<예문 32> <뻗다! 퀘스트 기사단>

ST [GRAER] That I'm more familiar with.

TT [그레이어] 별 걸 다 하는구만.

DT [그레이어] 참 가지가지 하네.

전문 성우의 대사 수정은 립싱크와 연기를 위한 대사 수정이다. 비전문 성우와 비교해 전문 성우의 녹음 과정에서는 연출가의 역할이 상대적으로 적다. 그러나 번역가가 없는 녹음 과정에서 대본의 최종 결정을 내리면서 번역가의 역할을 하고, 또한 번역가의 번역 대본이라는 한계를 깨고 새로운 대본이 존재

하도록 허용하는 연출가의 역할을 하는 것이 더빙번역의 연출가이다. 이런 연출가의 잡종적이고 전복적인 특성은 녹음 과정에서 가장 뚜렷하게 드러난다.

## 6. 결론

본 연구는 더빙번역 과정에서 ST, TT1, TT2, DT라는 네 단계의 텍스트를 분석함으로써, 영상번역의 연출가가 더빙번역의 '혼종적 번역가'로서 어떤 역할을 하는지 살펴보았다. 연출가는 녹음 이전의 사전 작업에서는 립싱크, 어휘 수준, 연기 지도에 따라 먼저 대본을 수정했다. 또한 녹음 과정 중에는 비전문 성우와의 녹음 중에는 링싱크, 어려운 단어나 발음, 연기, 유행어와 재미 등을 위해 수정을 지시했다. 이런 연출가의 관여는 전문 성우와의 녹음 중에도 발견할 수 있었는데, 전문 성우 역시 립싱크나 연기 등을 위해 수정한 점은 비전문 성우와 유사하지만, 전문 성우의 경우 연출가의 지시와 성우의 자발적인 수정이 비슷한 비율로 발생했다.

이런 텍스트 분석 결과를 통해 영상번역 과정에서의 연출가의 역할을 가시화함으로써, 연출가의 존재를 알 수 있다. 그리고 이 과정에서 드러나는 연출가의 역할은 단순히 연출이라는 범주가 아닌 영상번역의 완성으로, 특수한 형태의 번역이라고 볼 수 있다. 더빙번역의 연출가는 우리가 일반적으로 번역이라는 범주에 넣는 한 언어를 다른 언어로 옮기는 번역의 주체는 아니다. 그러나 한 언어로 된 영상작품을 다른 언어의 영상작품으로 옮기는 영상번역 과정에서 번역가의 역할과 연출가의 역할을 동시에 하고 있음은 분명하다.

또한 영상번역의 연출가가 하는 '번역'은 공연예술의 연출가의 '해석'보다는 대중이 출판번역의 '의역'이라고 표현하는 번역에 가까운 번역이다. 영상이라는 테두리 안에서 출발어 텍스트와 일대일 변환이 불가능한 상황에서 최대한 자연스럽게 잘 어울리는 대사로 번역하는 것이기 때문이다. 이는 분명히 공연에서 연출가가 작품을 위해 새롭게 '해석'라는 것보다는 번역가가 '번역'하는 과정이 가깝다. 따라서 영상번역의 연출가는 언어에서 언어로의 번역을 넘어 영상에서 영상으로의 번역 과정을 총괄하는 '혼종적 번역가'(hybrid translator)이다.

본 연구는 분석 텍스트가 많지 않아 본 연구에서 밝힌 텍스트 분석 결과를 이론화하거나 일반화하기에는 부족하다. 또한 분석 텍스트가 흥행 순위가 높거나 시청률이 높은 작품들은 아니라는 점도 한계점으로 지적할 수 있다. 이와 더불어 본 연구 역시 국내 선행연구의 한계점으로 지적한 사회·문화적 차원의 연구에는 이르지 못했다. 그러나 위의 한계점들은 영상번역의 과정에서 변형되는 번역대본, 특히 TT1이나 TT2의 대본을 구하는 것은 매우 어렵기 때문에 국내에 번역대본을 분석한 연구는 전무하다. 따라서 일반화하기에는 부족하지만, 더 많은 분석을 위한 과정의 하나라는 의미가 있다고 할 수 있다. 또한 대본 번역과 더빙 과정은 흥행이나 시청률이 나오기 전에 이루어지는 과정이기 때문에 흥행한 작품과 흥행하지 않은 작품의 더빙 과정의 차이가 크지 않다. 따라서 흥행 순위나 시청률의 측면은 다른 주제의 연구에서 살펴보는 것이 더 유의미하다고 생각한다. 그리고 그동안 영상번역 연구의 주변부에 위치해 있던 연출가라는 존재와 역할을 밝힘으로써 앞으로 이와 관련된 다양한 주제의 연구를 시작하는 첫 걸음이 될 수 있을 것이다.

위와 같은 몇 가지 한계점에도 불구하고 본 연구는 영상번역 중 상대적으로 연구가 적은 더빙번역과 연출가의 역할에 초점을 둔 연구로 출발어에서 도착어로의 언어적 번역 이후의 과정을 살펴보고, 영상번역에서 번역 혹은 번역가라는 범주를 좀 더 확대해 보려는 점에서 의미 있는 시도라고 할 수 있다. 따라서 본 연구의 후속연구로 연출가 이외의 다른 요소의 역할이나, 좀 더 다양한 사회·문화적 요소들에 대한 연구를 진행할 예정이다. 영상번역의 연출가에 대한 또 다른 후속 연구로는 편집자와 번역가의 위계관계와 연출가와 번역가의 위계관계가 어떻게 다른지, 혹은 희곡번역에서의 연출가와 번역가의 관계는 영상번역에서의 관계가 어떻게 다른지 등 번역가를 중심으로 번역가를 둘러싼 다양한 관계자들과의 관계를 살펴보는 것도 의미 있는 연구가 될 것이다.

### 참고문헌

강지혜 (2006a) 「애니메이션 영화의 ‘다시쓰기’: 자막번역을 중심으로」, 『번역학연구』 7(2): 7-30.

- 강지혜 (2006b) 「자막번역과 언어 사용의 경제성」, 『텍스트언어학』 21: 23-53.
- 김순영·정희정 (2010) 「인터넷 기반 비전문가 자막번역(Fansub)에 대한 연구의 필요성 고찰」, 『번역학연구』 11(4): 75-97.
- 김화임 (2008) 「미하일 바흐친과 잡종성」, 『하이브리드 컬처』 서울: 커뮤니케이션북스: 130-56.
- 류현주 (2008) 「로만 야콥슨의 번역이론과 영상번역: 우리말 사용 실태를 중심으로」, 『번역학연구』 9(4): 79-93.
- 박미정 (2007) 「Textuality 관점에서 본 더빙번역과 자막번역-겨울연가 한일번역의 Politeness를 중심으로」, 『통번역교육연구』 5(1): 129-44.
- 박윤철 (2007) 「영화자막에서 시각기호에 의한 축소번역: 영상번역 중심으로」, 『번역학연구』 8(1): 125-49.
- \_\_\_\_\_ (2009) 「영상번역에서 언표내적 화행 연구」, 『통역과 번역』 11(2): 65-84.
- 에코, 움베르토 (2006) 『열린 예술 작품』, 조형준 옮김, 서울: 새물결 출판사.
- 오미형 (2010) 「자막번역과 텍스트 외적 요소」, 『번역학연구』 11(3): 143-66.
- 장민호 (2004) 「번역과 언어의 경제성: 영화 번역을 중심으로」, 『국제회의 통역과 번역』 6(2): 97-125.
- 정인희 (2006) 「영한 영상번역 전략 연구」, 『번역학연구』 7(2): 207-33.
- 조재범 (2009) 「영화 왕의 남자 자막번역에 나타난 문화소 번역 전략 고찰」, 『통번역교육연구』 7(2): 215-35.
- 최소영 (2007) 「영상번역을 통해 본 일-한 번역전략-일한 자막번역을 중심으로」, 『통번역학연구』 11(1): 131-44.
- Armellino, Elisa (2008) 'Translating Culture-Bound Elements in subtitling', *Translation Journal* 12(2).  
<<http://translationjournal.net/journal/44culturebound.htm>>
- Chaume, Frederic (2004) 'Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation', *Meta: Translators' Journal* 49: 12-24.
- \_\_\_\_\_ (2012) *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester: St. Jerome Publishing.

- Díaz Cintas, Jorge and Aline Remael (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- Hanada, Mariko (2009) 'The Cultural Transfer in Anime Translation', *Translation Journal* 13(2).  
<<http://translationjournal.net/journal/48anime.htm>>
- Heiss, Christine (2004) 'Dubbing Multilingual Filmes: A New Challenge?', *Meta: Translators' Journal* 49: 208-20.
- Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*. London and New York: Routledge.
- Luque, Adrián Fuentes (2003) 'An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour: A Case Study of the Marx Brothers' Duck Soup', *The Translator* 9(2) Special Issue. Screen Translation: 293-306.
- Mereu, Carla (2012) 'Censorial Interferences in the Dubbing of Foreign Films in Fascist Italy: 1927-1943', *Meta: Translators' Journal* 57(2): 294-309.
- O'Connell, Eithne (2003) 'What dubbers of children's television programmes can learn from translators of children's books', *Meta: Translators' Journal* 48: 222-32.
- Paolinelli, Mario (2004) 'Nodes and Boundaries of Global Communications: Notes on the Translation and Dubbing of Audiovisuals.', *Meta: Translators' Journal* 49: 172-81.
- Pettit, Zoë (2004) 'The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres', *Meta: Translators' Journal* 49: 25-38.
- Qian, Shaochang (2004) 'The Present Status of Screen Translation in China', *Meta: Translators' Journal* 49: 52-58.
- Ranzato, Irene (2012) 'Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing', *Meta: Translators' Journal* 57(2): 369-84.
- Szarkowska, Agnieszaka (2005) 'The Power of Film Translation', *Translation Journal* 9(2).  
<<http://translationjournal.net/journal/32film.htm>>
- Zanotti, Serenella (2012) 'Censorship or Profit? The Manipulation of Dialogue

in Dubbed Youth Films', *Meta: Translators' Journal* 57(2): 351-68.

Zatlin, Phyllis (2005) *Theatrical Translation and Film Adaptation*, Bristol: Multilingual Matters Ltd.

Zhang, Chunbai (2004) 'The Translating of Screenplays in the Mainland of China', *Meta: Translators' Journal* 49: 182-92.

#### 참고 기사

정예찬 2014. 1. 17 「가족영화 더빙에 도전하고 싶다」 『씨네21』

<[http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/75633](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/75633)>

박월빈 2014. 3. 18 「내 인생의 첫날」 『아시아투데이』

<<http://www.asiatoday.co.kr/print.php?key=20140318010009408>>

#### 참고 사이트

영화진흥위원회 <<http://www.kofic.or.kr>> 2014. 07. 23.

#### 분석 텍스트

<스페이스 침스: 우주선을 찾아서>(Space Chims)

<네드의 학교에서 살아남기>(Ned's declassified school survival guide)

<스피드레이서: 넥스트 제너레이션>(Speed Racer: Next Generation)

<트랜스포머: 애니메이티드>(Transformer: Animated)

<떴다! 퀘스트 기사단>(World of Quest)

[Abstract]

**The Producer as the ‘Hybrid Translator’  
in Dubbing of Audiovisual Translation**

Choi, Suyeon  
(Sookmyung Women’s University)

This paper introduces and explains the role of producers in audiovisual translation (AVT), especially, in dubbing. Nowadays, although there are various studies on AVT, most studies focus on subtitles and translators and disregard other factors of translation such as producers, voice-actors and engineers.

The producer of dubbing translation plays the role of both director and translator during the whole process of dubbing. The concept of ‘hybrid translator’ reflects both this multiple role of the producer in AVT and the subversive role against the authorship of the translator.

In this paper, the producer is designated as the ‘hybrid translator’. Six dubbing translation scripts were analyzed to find out why and how the producers changed the dialogues before and during the recording process.

▶ Key Words: audiovisual translation, dubbing, producer, director, hybrid translator

최수연

숙명여자대학교 영어영문학과

ley9900@hanmail.net

관심분야: 영상번역, 파라 텍스트, 역자 서문, 번역가의 지위

논문투고일: 2014년 10월 23일

심사완료일: 2014년 11월 25일

게재확정일: 2014년 12월 4일